



UDK 821.163.6.09-3Smolnikar B.

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, ZRC SAZU, Ljubljana
marko.juvan@zrc-sazu.si

PRIPOVEDNI SVET BREDE SMOLNIKAR¹

Pripovedništvo Brede Smolnikar izhaja iz življenjskih pripovedi, ustne zgodovine ter kolektivnega in osebnega spomina, vezanih na primestno družbeno-gospodarsko strukturo Kamniško-Domžalskega polja, a to gradivo presega, tako da ga transformira v singularno poetsko fikcijo in z njim nagovarja širše, družbeno-prostorsko nedoločeno občinstvo. Emancipatorične poteze ženskega pisanja v strukturi in tematiki pripovedništva Brede Smolnikar se na ravni literarnega posredništva ujemajo z avtoričinim vztrajanjem pri neodvisnosti samozaložništva.

Ključne besede: kolektivni spomin, ustna zgodovina, fikcija, žensko pisanje, samozaložništvo

Breda Smolnikar's storytelling derives from life narratives, oral history, and collective and personal memories linked to the suburban socio-economic structure of the sub-Alpine Kamnik-Domžale Plain. However, her writing transcends this material by transforming it into a singular poetic fiction through which Smolnikar addresses a broader and socio-spatially unspecified audience. At the level of literary mediation, the emancipatory features of "feminine writing" in the structure and themes of Smolnikar's narratives coincide with the artist's insistence on the independence of self-publishing.

Keywords: collective memory, oral history, fiction, women's writing, self-publishing

0 Poetika spomina in kraja

Breda Smolnikar je pisateljica prvoosebne izkušnje, čeprav piše predvsem tretjeosebno. Tematika in struktura njene proze temeljita na izkustvu ter osebnem in kolektivnem spominu. Gradivo njenih pripovedi so osebna doživetja in lokalna ustna zgodovina treh ali štirih generacij, ki jih poleg ohranjenih pisnih in fotografskih dokumentov (na primer farne kronike, fotografij) posredujejo razni dopisniki, govorniki in pripovedovalci. Vsi so vpeti v okvire skupnega kolektivnega spomina (Halbwachs 2001). Pripovedovalka je po eni strani kot nekakšen medij družine in skupnosti. Toda spominskega gradiva ne beleži dokumentaristično, temveč v jeziku, v katerem prevladuje poetska funkcija. Resnica, ki jo razkriva njeno besedno tkanje, je zato singularna, drugačna od vsega, kar je in bo znano (Attridge 2004; Clark 2005). Singularna resnica izhaja iz dejanskosti obstoječih govoric, med katerimi si je avtorica oblikovala identiteto, a je zaradi odločilnega posega poetičnega protidiskurza, ki

¹ Članek je okrajšana in prirejena verzija istonaslovne spremne besede k jubilejni bibliofilski izdaji del Brede Smolnikar (*Si dekle ali si žena: Izključno za starejše: Izdano ob avtoričini 75-letnici*, Depala vas: Samozaložba, 2016), natisnjeni v stotih izvodih. Zahvaljujem se avtorici za dovoljenje pričujočega natisa.

vsrkava in ustvarjalno preoblikuje preostale diskurze, ni mogoče brez preostanka prevesti nazaj v katerega koli izmed neliterarnih jezikov.

Izraz »kolektivni spomin« je spoznavna metafora, ki analogijo med posameznikom in skupnostjo gradi na predpostavki o enovitosti družbenega telesa. Toda pripovedi Brede Smolnikar pričajo, da harmonijo kolektivnega spomina rušijo nepomirljivo sporne perspektive na preteklost. Kolektivni spomin poleg tega pačijo vsiljeni tabuji, ideološko-razredni boj in izmišljeni spominski nadomestki, ki se širijo prek obrekovanja in ljudskih legend. Psihoanaliza uči, da spomin ni le sled preteklih zaznav, temveč sila v psihodinamiki želja, prepovedi in travm, ki vzpostavlja razmerja subjekta z Drugim (Freud 1977: 137–80, 275–88; 2001). Iz predelav preteklosti in potlačitev neznošnih doživetij se tako porajajo podobe, ki nadomeščajo »prave«, a izbrisane spomine. Tudi v prozi Smolnikarjeve so zato spominske podobe nabite s pulzijo, tj. s telesno-čustveno energijo, ki prežema jezikovno označevanje: na eni strani spominske podobe dinamizira hrepenenje po imaginarnem in nedosegljivem (otroških navadah, družinskih obredih, pozabljenih običajih, izginulih osebah in predmetih), na drugi strani pa jih napaja temna energija travmatičnih doživetij družinskega, vojnega, ideološkega ali državnega nasilja.

V strukturi del Brede Smolnikar se prelivanje spomina v kode poetičnosti kaže v mešanici realnih in izmišljenih oziroma preoblikovanih lastnih imen, pa tudi v tem, da se gradivo ustnih žanrov – povedk, anekdot, krajevnih legend – preoblikuje v tok fragmentov in ciklično kompozicijo. Iz mozaika drobnih pripovednih form tako vznikla nadbesedilo, ki s pripovednim svetom spominja na velike družbene romane. Zato *Veliki slovenski tekst* (Smolnikar 2010), naslov njene jubilejne avtorske kompilacije, ni samoironičen, ampak pomeni izzivalno gesto. Z njo Smolnikarjeva slovenski fantazmi o velikem tekstu, ki bi po vzoru Tolstojeve *Vojne in miru* v epski freski povzel družbeno epoho, protipostavlja alternativno, osebno in karnevalizirano veliko pripoved, sestavljeno iz drobcev. Ti v nasprotju z narodotvorno epiko evocirajo »zgodovino od spodaj«, obenem s psihopatologijo province. Njen jezik preskakuje iz mimetičnosti v ustvarjalni *poiesis* še prek postopkov karikature, parodije, groteske in fantastike, ludistične igre označevalcev, liričnih opisov, pesnjenja v prozi, neskončnih stavkov ter ekspresivne krutosti in metafikcije. Njeni metafikijski vložki ne razgaljajo fikcije kot fikcije ali komentirajo postopkov pisanja, temveč poudarjajo neodpravljive ontološko-epistemološke razlike: na eni strani razliko med posamičnimi spominskimi podobami istih krajev in dogodkov, na drugi strani pa razliko med »pristranskostjo« preteklosti, kakor jo pripovedno zaokrožuje literatura, in odprto kaotičnostjo življenja, ohranjenega v množstvu spominov drugih. Že na začetkih svoje pisateljske poti, v mladinski prozi *Otročki, življenje teče dalje* (Smolnikar 1963) in *Popki* (Smolnikar 1973), avtorica opozori na omenjene razlike. Te avtobiografske kratke pripovedi, ki psihološko tenkočutno, odkrito in duhovito prikazujejo predvsem dekliski svet, pisateljica sklene z zgodbo o kritiki, s katero ji njeni sorojenci očitajo izmišljanje in odstopanje od resničnosti.

Poetiko spomina Brede Smolnikar lahko primerjamo z opusom Lojzeta Kovačiča (prim. Troha 2009). Druži ju avtobiografizem, spominjanje, modernistična fragmentarnost in asociativnost, pa tudi spominski »rewriting« (Koron 2006), se pravi prisila k vračanju k istim motivom in temam, zlasti tistim iz družinskega kroga. Oba male osebne in družinske zgodbe prikazujeta na ozadju velike pripovedi zgodovine 20. stoletja, zaznamovane z vojno in revolucijo. Oba sta pri tem vezana na ožje lokalne

prostore, družu ju tudi izkušnja odraščanja v nepremožni obrtniški družini. Oba vrtata v osebne in družbene travme, kot so umiranje bližnjih, represija ali boleča ljubezenska razmerja. Toda medtem ko Kovačič izhaja pretežno iz svojega osebnega spomina, je opus Smolnikarjeve tudi medij spominov drugih posameznikov in kolektiva.

Smolnikarjeva sodi tudi med pisatelje, ki si literarno prepoznavnost utemeljujejo v posebnostih prostora svojega bivanja ali izvora, obenem pa krajevno ali pokrajinsko identiteto s pisanjem sooblikujejo in kritizirajo. Smolnikarjeva je pisateljica Kamniško-Dravškega polja, podobno kakor je Ciril Kosmač pisatelj tolminskega kmečkega sveta, Feri Lainšček pokrajine ob Muri ali Marjan Tomšič Slovenske Istre. Kronotop njene proze je gosto poseljeni severni del Ljubljanske kotline, kjer naselbine na obrobju državne prestolnice prehajajo v omrežje polj, vasi, trgov in manjših mest pod obronki Kamniških Alp. Bahtinov izraz »kronotop« tudi v primeru Smolnikarjeve ne pomeni le dogajalnega prostora, temveč konkretnost razmerja med prostorom in časom dogajanja, med krajem in zgodovino (Bahtin 1982: 217–370). Dogodkovna zračenost kraja z zgodovino prek pomenljivosti kronotopa sooblikuje zgodbo, pa tudi miselni svet in govornice prikazanih likov. Kronotop je obenem odtis *geniusa loci*, v katerem se giblje kolektivni spomin. V kronotopu primestja, ki prežema opus Smolnikarjeve, se tako prepletajo zgodovine in perspektive različnih družbenih slojev: od podeželsko-kmečkega, primestno-obrtniškega do mestno-industrijskega. Periferno obzorje primestnega sveta osrednje Slovenije Smolnikarjeva sicer tudi prebija in dogajanje umešča v širši prostor Slovenije, nekdanje Jugoslavije, izseljenstva ali pregnanstva. A njene pripovedi so v glavnem pripete na topografsko določeno okolico, uporabljajo celo ljudsko mikrotoponimijo, kakršno pozna samo lokalno prebivalstvo. Veliko njenih dogajališč je s širšim prostorskim obzorjem vred »uvoženih« iz dejanskosti (Piatti 2008: 134–39), čeprav so lokacije včasih domišljjsko preoblikovane in burleskno preimenovane, na primer Pizdenca ali Prdavka.

1 Med ustno zgodovino in poetičnim

Pisateljica ustvarja mogoče svetove literarne fikcije iz življenjskih pripovedi, na katere se sicer opira tudi ustna zgodovina. Ta stroka si pod plastjo slovečih imen in zgodb politične zgodovine prizadeva izbrskati dogajanja in načine mišljenja med odrinjenimi sloji prebivalstva – prek ustne zgodovine tako na plan prihajajo tudi zatirana čustvovanja in doživetja žensk (Passerini 2008). Mnoštvo življenjskih pripovedi o usodah prebivalcev in prebivalcev Domžal in njihove širše okolice pisateljica okvirja v zgodovinski čas od začetkov 20. stoletja prek Kraljevine Jugoslavije, druge svetovne vojne in povojnega socializma do osamosvojitvene vojne za Slovenijo in let po njej.

V *Stobovskih elegijah* (Smolnikar 2002), ki povzemajo vsebino njenih proznih zbirk *Ko je umiral Stob* (Smolnikar 1982) in *Mrtvi Stob* (Smolnikar 1983), Smolnikarjeva slika izginjanje malomestnega naselja lično urejenih hiš in razkranjanje njegove identitete – Stob se je spremenil v del Domžal, izginile so mnoge krajevne navade, na primer skupinsko pranje perila. Prek odprte ciklične strukture tematsko povezanih črtic, pripovedi, daljših povesti in (kvazi)citatov dokumentov spoznavamo, kako proces modernizacije briše kolektivni spomin in spodjeda individualnost kraja. Na eni strani zato spomin preveva nostalgija po otroških navadah, minulih običajih, stavbah, umrlih

osebah – od tod avtoričini tenkočutni portreti oseb, ki izstopajo zaradi svoje nežnosti, dobrote, umetniške nadarjenosti, izobraženosti, šibkosti ali plemenitosti. Na drugi strani pa spomin kipi od zatajevanih bolečin, groze in zatrte agresivnosti. Tragične življenjske pripovedi o vojnem ali medosebnem nasilju, ki razdira družine in povzroča trajne duševne rane, v stobovskem ciklu pogosto zanihajo v satiro, grotesko, čudežnost in fantastiko: na primer, vdovino čezmerno žalovanje za možem borcem, zahrbtno umorjenim med drugo vojno, prek nazornega opisa prekopanega trupla izstopi iz imaginarnega reda (etike ljubezenske zvestobe) in se sprevrne v neudomačljivost realnega, v »grozo zgolj nič«; malomestna priseljenska soseska luksuznih vil, nedavno zgrajena na profani Pizdenci, nekdanjem ilovnatem hribu in smetišču, razpade s svojo lažno meščansko kulturo vred.

Uvodne lirične črtice in odlomki iz (psevdo)dokumentarnih besedil, kakršen je župnijski popis faranov, prek panorame celotne doline vzpostavijo okvir za več pripovednih pramenov *Stobovskih elegij*. Ti se posvečajo zatrti ali ekscelni spolnosti, likom matriarhalne ženske, trpljenju umsko prizadetih otrok, nasilju nad ženskami, predvsem pa zločinom, ki sta jih v lokalno okolje zanesli druga svetovna vojna in revolucija. Rdeča nit zbirke je krajevna legenda o norici Amaliji. Skoraj idilično prikazana ljubezen med Amalijo, potomko nemške družine, in izobražencem, ki se je v Stob priselil pred drugo vojno, se sprevrne v nazorne in groteskne prizore vojnega nasilja, Amalijine blaznosti ter povojnega zatajevanja bolečine žrtev in krivde rabljev. Ekspresivna pripoved se izteče po talionskem načelu – Amalijo so kot sonarodnjakinjo okupatorjev brutalno posilili in ubili eksekutorji iz partizanskih vrst, prvi med njimi, patološki sadist, pa pod težo krivde po vojni podleže alkoholizmu in naredi krut samomor. Pripovedni pramen o norici Amaliji spominja na groteskni ples norosti in bolečine v sočasnih Snojevih romanih o partizanih in domobrancih. Smolnikarjeva se zaveda logike poetskega, zato se o resničnosti pripovedovanih dogodkov sprašuje v metafizijskih komentarjih. Tudi v druge zgodbe iz stobovskega cikla – večkrat lirično stilizirane in ritmizirane – pisateljica vriva stvarne dokumente in fiktivne dopise, s katerimi tematizira recepcijsko konfliktnost, ki jo izziva nihanje njene proze med pesništvom in resničnostjo.

Cikel o Stobu, mozaik malih življenjskih zgodb na ozadju velike pripovedi sodobne zgodovine, v realističnem ključu predstavlja »človeško komedijo« več generacij, poklicev in slojev, posebno pozornost pa posveča sredini, iz katere je Breda Smolnikar sama zrasla in ji poklicno pripadala – obrtništvu v Domžalah in okolici. Tudi v kratkem avtobiografskem romanu *Šopek marjetic, tam gori*, izpisanem v enem samem dolgem, hlastnem stavku (natisnjenem v *Zlatih dépuških pripovedkah*; Smolnikar 1999), je vodilni pripovedni pramen pripet na kronotop obrtne delavnice in se z ostalimi prameni vred zapleta v vozle zgodovinskih dogajanj v stoletju vojn – od razmer v predvojni jugoslovanski kraljevini prek odpora, kolaboracije in revolucije v času nacistične okupacije do povojnega socializma, ki je množicam prinesel napredek in socialno državo, a za ceno pomanjkanja in avtoritarne vladavine. Tretjeosebna pripovedovalka s pomočjo fotografij, pogovorov, poizvedb in spominov raziskuje mladost svojih staršev v Kraljevini Jugoslaviji (očetovo krojaško službo pri kraljevem letalstvu v Črni gori), med razvijanjem spominskih portretov sanjaško boemskega očeta in matere, obsedene z delom, pa poseže v obdobje po drugi svetovni vojni. Tedaj je skupaj s sorojenci doživljala, kako se je njena družina – v okolju, zaznamovanem s pomanjkanjem, industrializacijo,

propadanjem tradicionalne slamninarske obrti in obračunavanjem z »notranjimi sovražniki« političnega sistema – prebijala s krojaštvom, predelovanjem starih oblačil in pletilstvom. Za svoje preživetje so se njeni sorodniki in znanci morali zatekati tudi k prekupčevanju, žganjekuhi in tihotapljenju, v mengeško-domžalskem okolju v tistem času tudi sicer razširjenim nelegalnim dejavnostim.

V avtobiografskem romanu *Spuščena zanka* (Smolnikar 2003) pisateljica prav tako predstavlja obrtniški sloj v okolju Domžal, le da je njena skladnja tu tradicionalna, zgradba pregledna, poetika pa realistična. Snov zajema iz zgodb svojih bližnjih, s pomočjo estetske objektivizacije emocij pa psihično predeluje travmatski družinski spomin. Fikcijska dvojica pisateljčine matere, pletilja Zalka, je pod pritiskom policijsko-davčne kontrole ovadila svojo tovarišico, priljubljeno mojstrico pletilstva, češ da dela na črno, s tem pa si je naložila breme krivde in sprožila usodne posledice za obe družini. Pripovedovalka brez moralizma poroča, kako so se krojači, pletilje in drugi obrtniki morali »znajti« in v strahu pred lokalnimi represivnimi organi tvegati kršitve zakonov ali norm spodobnosti, da so v pomanjkanju prvih desetletij po drugi svetovni vojni in v konkurenci z industrijskimi obrati sploh lahko gospodarili in se preživljali. Pri tem Smolnikarjeva deskriptivno prikazuje obrtno delo, razmerja in pogovore med lastnikom delavnice in zaposlenimi, proizvodne postopke, materiale in izdelke. Obsesivno opisovanje blaga, vzorcev in tkanin deluje kot reistični *mise en abyme* tkanja literarnega teksta: spuščena zanka, nepazljivi izpust v pletenju vzorca, je simbol za usodno napako, ki nezadržno para medosebne vezi in za vedno skazi vzorec odnosov v družini, med družinami in v lokalnem okolju.

Obrtništvo, ki mu Smolnikarjeva posveča toliko pozornosti, je v socialistični Jugoslaviji izstopalo iz prevladujočega modela družbene lastnine in javnega dobrega, saj so bili obrtniki lastniki proizvodnih sredstev in delodajalci, in so po logiki kapitalističnega podjetništva ustvarjali profit za svoj račun. Obrtniki so bili kot gospodarski subjekti razmeroma avtonomi, a so bili prav zaradi tega in svoje podjetniške miselnosti podvrženi državnemu nadzoru in omejitvam, med ostalimi sloji socialistične družbe pa so zbužali ambivalentne občutke, razpete med občudovanjem, zavistjo in sovraštvom. V imaginarijih, ki so slovensko družbo prevladujoče oblikovali od začetkov 19. stoletja do konca 20. stoletja, za obrtnike nasploh ni bilo veliko prostora. Svobodomiselni in konservativno-katoliški nacionalizem sta slovenski narod gradila na kmetu, izobražencu, duhovniku ali meščanu, socializem in komunizem na delavcu in razredno osveščenem razumniku, današnji neoliberalizem pa stavi na globalnega borznega posrednika in trgovca. Čeprav so domače obrti skupaj s prevozništvom kot postranski zaslužek kmetom bistveno olajšale preživetje, samostojne obrtne panoge, kakršne so kamnoseštvo in kovaštvo, fužinarstvo, steklarstvo in ogljarstvo, suha roba ali čipkarstvo, pa so skozi stoletja pomembno prispevale h gospodarstvu na Slovenskem (v obrti in industriji je bilo 1867 dejavnih 7,1 % prebivalstva, leta 1910 pa 10,4%; Fischer 1983), so bili obrtniki le tu in tam predmet pozornosti slovenskih književnikov. Po Ivanu Cankarju, ki je sam izšel iz revne krojaške družine, je Breda Smolnikar – sama dolgoletna obrtnica in podjetnica – ena redkih, ki svoje protagoniste ne le izbira iz vrst obrtnikov, temveč se miljeju in družbenopsihološki anatomiji te gospodarske panoge tudi intenzivno posveča.

Med prebivalci Kamnika, Mengša in okolice sta bili razširjeni tradiciji tekstilstva in slamninarstva. Domžale so v desetletju pred prvo svetovno vojno postale središče

slamninarske obrti in industrije, znano po vsej Avstro-Ogrski in celo v ZDA, kamor so se tudi z domžalskega konca množično izseljevali; ko se je po letu 1930 slamninarstvo znašlo v krizi, so se Domžale kot eno najbolj cvetočih središč obrti in industrije na Slovenskem preusmerile v tekstilno in druge panoge – zaradi rasti prebivalstva, industrializacije in gospodarskega pomena so leta 1925 postale trg, po drugi svetovni vojni pa mestna občina (Stiplovšek 2009). Čeprav so torej Domžale z okolico glede na Ljubljano periferne, so po svoji gospodarski moči eno od pomembnih žarišč, povezanih s Slovenijo in svetom neodvisno od Ljubljane. Tak ekonomski mikrokozmos določa geoprostore in življenjske poti, predstavljene v pripovedništvu Brede Smolnikar.

Kot sem že omenil, pa pisateljici ne gre za mimetično predstavljanje, ki bi se držalo vodila, naj bodo njene pripovedi ustrezne dejstvom. Ne gre ji za kroniko kraja, to prepušča župnikom, zgodovinarjem in lokalnim veljakom, pač pa si prizadeva ubesediti avtentičnost izkustva, kar je mogoče doseči edino prek raziskujočega ustvarjalnega dejanja. V ustnih izročilih pisateljica prepozna fabulativno draž in lepoto (tudi zato so *Zlate dépuške pripovedke* »zlate«), a se ne zadovolji s tem, da bi jih le zapisovala. Podoživlja jih z vidika svoje izkušnje in fantazij ter predeluje po logiki *poiesis*, tako da zgodbe marsikje prestopijo v območje čudežnega in fantastičnega. Vplete jih v svoj besedilni univerzum, obsesivne teme, postopke in značaje, kot so na primer prikaz ženske seksualnosti zunaj patriarhalnih omejitev ali lik podjetne ženske, ki se v skrbi za svoj dom in imetje ne boji niti norm niti oblasti.

Opus Smolnikarjeve se vključuje v kolektivno kroženje pripovedi, a ga obenem presega. Njena literarna fikcija črpa iz pričevanj stvarnih oseb, vendar sega onkraj ustne zgodovine in kolektivne memorije svojega okolja, in to ne samo prek poetične fikcije, temveč tudi komunikacijsko – s tem da izstopa iz lokalnega informacijskega obtoka in nagovarja širše občinstvo. Toda ker se njene knjige berejo tudi na Kamniško-Domžalskem polju, ponovno posežejo v stvarnost skupnosti, ki je izhodišče njenih besedilnih svetov, jo vznemirijo ter izzovejo nove govornice. Smolnikarjeva vseskozi piše na robu, sega čez meje sprejemljivega, s čimer postavlja na kocko tudi svojo osebno in pisateljsko integriteto. Avtorica celo pred objavo svojih spisov predvideva, kakšne bodo reakcije nanje. O tem v stobovskem ciklu pričajo vrivki, ki odražajo ali hlinijo pisma sorodnikov, znancev, organov krajevne oblasti, raznih komisij, krajanov ali recenzentov. (Psevdo)citati političnih protestov, ovadb policiji in oblastem, groženj s civilno tožbo, pa tudi popravkov in očitkov v podpisanih ali anonimnih pismih bralcev avtorici očitajo, da žali sokrajane, škoduje lokalni oblasti, seje nemir in da je moralno spotikljiva. Nekatera pisma sicer kažejo, da ji krajani zaupajo svoje spomine, ker jo podpirajo, uživajo v njenih delih, pa tudi v govoricah, ki jih sproža s prestopniško obdelavo tabuiziranih erotičnih in nasilnih pripetljajev. Več kot desetletje pred razvpitim sodnim procesom zoper pripovedko *Ko se tam gori olistajo breze* je Breda Smolnikar v eno od knjig vključila celo predlog civilne tožbe zoper obrekovanje, ki da ga je zagrešila. Kakor koli že, tudi »življenjski dokumenti« o učinkih njenih pripovedi na skupnost, iz katere sama izhaja in črpa, so marsikdaj domišljjski refleksi stvarnosti, ne pa stvarnost sama, kar nakazujeta ironija in parodičnost, s katerima so vtanki v pripoved.

Kot sklepamo iz avtoričinega literariziranega dokumentiranja recepcije njene literature, je njena proza zbujala zgražanje ne samo zavoljo drezanja v rane, ki jih je lokalni skupnosti zadalo obračunavanje med drugo svetovno vojno in revolucijo, ali

zaradi izzivanja krajevnih in državnih veljakov (pogosto satirično karikiranih in imensko prepoznavnih), marveč tudi zaradi sekularne obdelave katoliške simbolike, sproščene ali patološkega erotizma, motivov ljubezenskih trikotnikov, razkrivanja prekrškov, kriminala in družinskega nasilja ter celo zaradi karakterizacije nekaterih osrednjih junakinj. Ko se te ženske zaradi zasvojenosti z delom, trgovanjem (»kšeftanjem«), tihotapljenjem ali erotiko čustveno oddaljijo od svojih mož in otrok, vznemirljivo odstopajo od zakoreninjenih idealov materinstva in družine (čeprav se skladajo z resničnostjo preteklosti, ko so bili otroci dojeti kot sredstva domačega gospodarjenja, preživetja rodu in ohranjanja posesti).

2 V risu ženskega pisanja

Feminizem odrinjenosti žensk iz literarnega kanona ne razlaga samo z družbenozgodovinskimi okoliščinami, kakršne so bile na Slovenskem še vse do sredine 20. stoletja otežen dostop do visoke izobrazbe, patriarhalni pritisk, naj ženske ostanejo v družini in zasebnosti, in posledični predsodki do njihovega javnega nastopanja in objavljanja. Razlogi za dolgotrajno nesprejetost pisateljic v nacionalne kanone so tudi v potezah njihovih besedil. Dela pisateljic kanonizirane predstave o ženskosti spodnašajo kot opolnomočen glas podrejenega drugega, tako da ubesedujejo žensko željo, žensko izkustvo družinskega prizorišča in ženski odnos do družbene vezi. Klasičnost sloga kot implicitno normo kanona pa pisateljice rušijo s spodnašanjem hierarhij, z neravnovesji (v kompoziciji, tonu, modalnosti itn.) in izpostavljanjem tistega, kar se v primerjavi z domnevno univerzalnostjo kanona in družbenega Zakona zdi partikularno. Antikanonična poetika, kakršno danes predstavlja Elfriede Jelinek, je v francoskem feminizmu (Hélène Cixous, Luce Irigaray in Julia Kristeva) dobila ime »žensko pisanje« (Brooks 1997: 76–84; Moi 1999: 110–32, 148–51, 155–58, 163–68). Ta pojem ne označuje besedilnega izraza biološko ženskega spola, temveč snop pisateljskih tem in postopkov, ki se odklanja od hierarhij, binarne logike in poetoloških dominant, značilnih za vladavino moškega družbenega spola.

Poteze ženskega pisanja zaznamujejo besedilni svet Brede Smolnikar prek fokusiranja na trpeče, mučeno ali uživajoče žensko telo, prek prestopanja patriarhalnih družbenih norm, predvsem pa prek lika osvobojene ženske. Ta nastopi kot dejaven subjekt, ki s svojo voljo vpliva na tok dogodkov, vzdržuje samostojno ekonomijo in je – v nasprotju s patriarhatom – pravi gospodar doma. Žensko pisanje odlikuje tudi oblikovanost del Brede Smolnikar. Njena besedila se napajajo iz prehodnega področja med telesno-gonskim in znakovnim sistemom, ki ga je Kristeva imenovala »semiotično« in ki ga na površini prepoznamo v ritmu (Kristeva 1969). Izredno dolge povedi, ki dajejo pečat mnogim avtoričinim besedilom, nakazujejo ritem dihanja in pulziranje želje v toku zavesti. Tehnika dolge povedi, ki se v avtoričinih poznih spisih še stopnjuje, namreč nakazuje nezaustavljivi gon po spominjanju, govorjenju, izpovedovanju čustev, a obenem zahteva pretanjeno, miselno nadzorovano oblikovanje, ki besedilo gradi iz fluidnih enot in brez običajne pripovedne zaokroženosti. Semiotično, ki prežema žensko pisanje, se pri Smolnikarjevi povezuje z izpostavljanjem neposredne, fizične izkušnje ter z razsrediščenim in ciklično-fragmentarnim strukturiranjem besedil.

Balada o divjem mleku, roman, s katerim je pisateljica pod psevdonimom Gospa (Smolnikar 1980) presenetila slovensko kulturniško srenjo, vpeljuje žensko pisanje v svojo vsebino in formo. Osrednji lik pripovedi je mati, v ospredju je njeno doječé telo, glavna tema pa travma neizživete materinstva ob bolehnih dojenčici, ki nekaj mesecev po rojstvu umre. Materino nagonsko skrb za otroka simbolizira ponavljajoči se motiv, ki s svojo telesnostjo odstopa od poduhovljenega arhetipa žalujoče Device Marije – gre za motiv materinega strahu, da si z bolečino ob izgubljanju novorojenke ne bi pokvarila mleka za dojenje, in bolešna želja, da bi s svojim mlekom hranila druge dojenčke v porodnišnici. Romaneska struktura, v kateri se prepletajo ustne pripovedi, izpovedi, nagovori umrlemu župniku, biografski dokumenti, spomini in izmišljije, je nelinearna. Zdi se, kakor da bi njena semiotičnost odražala predojdipsko telesno povezanost med materjo in otrokom, s svojo jezikovno »difuznostjo« pa kljubovala osredotočenim strukturam tradicionalnega patriarhata (Irigaray 1995: 29–50; Brooks 1997: 79–82), ki jih med drugim zastopajo časovno patinirani citati iz farne kronike pokojnega župnika. Čeprav *Balada o divjem mleku* vpeljuje metafizijske kratke stike med možnim in dejanskim svetom, s katerimi razkriva svojo lastno fiktivnost, pa pozornosti literarne javnosti ni pritegnila zgolj zaradi bližine postmodernistični prozi, ki je tedaj začejala svoje konjunktorno desetletje, temveč zaradi spoja svoje dozdevne postmodernističnosti s silovitostjo afekta. Baladno-elegični ton, s katerim je Smolnikarjeva prek vseh distanciranih avtokomentarjev posegla v neubesedljivo realno, ki ga razpre bolečina ob izgubi otroka, je odstopal od nonšalantnega ludizma in akademizma postmodernizma. Pisateljčin pripovedni ritem, skladnja in podobje v *Baladi* evocirajo slog slovenske moderne in njenih dedičev. Spominjajo na dva mojstra bolesti, Slavka Gruma in Ivana Cankarja (bolnišnični prizori so blizu atmosferi *Hiše Marije Pomočnice*), z občasnó neoromantično ritmiziranostjo, čustveno silovitostjo ter prikazi materinstva in umiranja otrok pa še bolj na Zofko Kveder in *Njeno življenje*.

Če *Balada o divjem mleku* na ravni moderne klasike spregovori o trpečem ženskem telesu, pa kratki roman *Ko se tam gori olistajo breze* (Smolnikar 1998) opeva uživajoče telo. Zvrstni podnaslov pripovedi, »iz Zlatih dépuških pripovedk«, opozarja, da besedilo lokalno ustno izročilo o resničnih dogodkih domišljjsko predeluje, tako da mestoma prehaja v območje čudežnega in nadnaravnega. Spet so tu dolge povedi, ki evocirajo fizično slo po spominjanju, govorjenju in izpovedovanju, obenem pa gibljive pripovedne drobce umetelno povezujejo v odprto pripovedno strukturo malih, obrobnihih zgodb na ozadju epohalnih zgodovinskih dogajanj. Ponovno beremo nadrobne opise obrtnih postopkov in izdelkov ter »kšeftanja« – krojaštva, pletilstva, zlatarstva in še posebej žganjekuhe.

Predvsem pa je ponovno v ospredju lik samozavestne, emancipirane ženske, ki kot dejavni subjekt sprevrča kanonizirani lik cankarjanske matere in njene moči, sublimirane v kultu žrtve. Pisateljčina Rozina svojega vpliva nad otroki in družino ne uresničuje prek imaginarnega, ne gre se psihosimbolnega zbujanja slabe vesti kakor Cankarjeva mati-žrtev, temveč kot subjekt deluje realno in materialno – s položaja gospodarja, subjekta uživanja in družinske ekonomije, vpete v domačo in mednarodno blagovno menjavo. Rozina je gospodarica svojega telesa, je erotično prebujena, njena ljubezenska strast na koncu pripovedi v poetičnem motivu ljubljenja z brezami dobi čudežne razsežnosti, saj z

ženskim spolnim polimorfizmom preseže mejo smrti. Junakinja pripovedke svoj erotizem prenaša v ekonomijo: zaradi svoje gospodarske sle je podjetna, delavna, trda, drzna in odločna, ne pomišlja si kršiti predpisov, kadar to zahteva njen posel, brez zadržkov zapušča rodno grudo in si kot ekonomska migrantka za svoje blagostanje prizadeva v Združenih državah Amerike.

Z obravnavo slovenskega izseljenstva, h kateremu je ob propadanju tradicionalnega slavnika precej prispevalo tudi prebivalstvo Domžalsko-Mengeškega polja, se prostorske meje besedilnega sveta Brede Smolnikar razširijo, tako da zajamejo tudi Združene države Amerike, središče svetovnega kapitalizma, ki se je po obdobju alkoholne prohibicije v 20. letih 20. stoletja že soočilo z začetki ekonomske depresije. Skratka, glavna junakinja *Brez* predano in odgovorno, a brez sentimentov skrbi za svoje posle in imetje, pa tudi za dom, družino in širšo skupnost. V svojem čutu za pomoč soljudem v stiski se ne boji spoprijeti niti z nosilci vojaške ali politične moči, od nacističnih oficirjev do povojnih oblastnikov.

Toda osrednji fikcijski lik pripovedke, soroden drugim markantnim ženskam v opusu Smolnikarjeve (na primer fikcijskemu portretu njene babice v *Pripovedki o Alojziji Lojzi Lujzi*, Smolnikar 2015), je postal predmet civilne tožbe zaradi potez, ki se ne skladajo niti s patriarhalno podobo ženske niti z moralističnimi predstavami o spolnosti in spodobnosti v primestni podeželski skupnosti. Rozina se zaradi strasti do posla in potrebe po samostojnosti namreč čustveno odtuji od otrok in moža. Pripovedovalka poleg tega z užitek, ki ga daje pisanje teksta, opisuje Rozinine spolne odnose z možem Brincem, požvižga pa se tudi na druge tabuje, kakršen je molk o nezakonitem »kšeftanju« ali nekaznovanih zločinih sokrajanov v viharjih zgodovine.

Verjetno je prav civilna tožba proti *Brezam* (o tem več v zadnjem delu te razprave) avtorico spodbudila, da je v zbirki *Zlate dépuške pripovedke* (Smolnikar 1999) kljubovalno stopnjevala satiro, grotesko, invective ter izzivalne prikaze nasilja, spolnosti in spolne iztirjenosti. V knjigi, s katero poseže tudi v čas slovenske osamosvojitvene vojne in po njem, pisateljica sarkastično obračunava s prepoznavnimi osebnostmi, ki so ji po njenem prepričanju s svojo neomikanostjo ovirali literarno uveljavljanje; odkrito smeši tudi politično policijo in funkcionarje v bivšem režimu ter nekatere tranzicijske veljake. Besedila, zapisana v tehniki dolge, nenadno pretrgane povedi brez pravega zaključka, so fragmentarna, v eni sami izjavi se prepletajo različni govori, zgodbe, časi in kraji. Pripovedke okvirja uvodna črtica, ki razgrne panoramo Kamniško-Domžalske doline, njenih prebivalcev in hribov v ozadju, njena liričnost pa zdrsnje v karikaturu in igro z osebnimi imeni, ki namiguje na sklepanje sodišča v primeru obsojene pripovedke o brezah. Knjigo v celoti zaznamuje napetost med liričnostjo spominjanja, ki intonira zlasti avtobiografsko pripoved *Šopek marjetic, tam gori*, in groteskno karnevalizacijo, ki zaznamuje zlasti avtoričino leposlovno polemiko.

Cikel pripovedi o močnih ženskih likih, ki – podobno kakor Rozina iz ponatisnjene pripovedke *Ko se tam gori olistajo breze* – suvereno obvladujejo svoje moške, družine, otroke, delavce in celo oblastniške nasprotnike, se v zbirki nadaljuje s pripovedko o Rozinini prestopniški hčerki Minki, njenih ljubeznih, nelegalnih poslih, kazni, begu v Ameriko in poroki z zdomcem zlatarjem, ki ji izdelava prelep prstan (*Ko se nad Mganom knofasta muzika oglasi*). Pripovedka *Tista o divjih češnjah*, izpisana v enem dolgem

stavku, je posvečena še enemu emancipiranemu in transgresivnemu ženskemu liku. Priseljenka Dursuma, ki je po drugi svetovni vojni kot deklca umorila nasilniškega očeta in v bližnjem gradu odkrila zaklad zlata, razkošno živi in večše prekupčuje, s čimer vznemirja komunistično oblast. Dursuma se zalezovanju in pastem udbovcev vseskozi uspešno izmika več desetletij, vse do osamosvojitvene vojne. Zgodba se končuje s pravljlično podobo ženske osvobojenosti: gre za prizor, v katerem junakinja s svojega letala na vojskujoči se patriarhalni svet stresa divje češnje, simbol življenjskega cikla, prijateljstva in miru.

Nebrzdana in slogovno razkošna igra z vulgarnostjo in izprijenostjo, ki se kotita po slovenskih zakotjih, se v *Zlatih dépuških pripovedkah* razmahne v pripovedki *Zaznamovana*, napisani kakor v posmeh novodobnemu politično korektnemu feminizmu, ki je pri vladnem uradu za žensko politiko proizvedel literarni natečaj za najboljšo »žensko pisavo«. Žensko pisanje se tu spreminja v provokativno karikaturu samega sebe. Pripovedovalka se v slogu, ki s profanizacijo prekaša namerno vulgarnost Mencingerjeve parodije *Cmokavzar in Ušperna*, loteva »stilno zaznamovane« zgodbe o patološkem zakonu med prevarantsko, »kurbirsko« branjevko Ábrnco in Ábrnkom, ki zaradi ženinega zavračanja seksa z njim svojo spolno slo zadovoljuje s poklanimi racaki.

V smer groteskno-satirične in ludistične profanizacije je pisateljica pozneje zavila še v *Najbolj zlati dépuški pripovedki o ihanski ruraliki* (Smolnikar 2004), v kateri obračunava s posamezniki, ustanovami in mentalitetami, ki so privedli do njene obsodbe (sodni proces je v zapečateni knjigi tudi obširno dokumentiran). V tej razposajeni, poetični, a osebno prizadeti invektivni na podeželsko moralo kot kriteriju objavljalnosti za umetniško leposlovje, ki črpa iz osebnega izkustva, pisateljica svoj običajni kronotop fantastično potuji. Ihan, domači kraji in Kamniške Alpe se kar naprej premikajo po narobesvetu, vaščani in vaščanke Ihana ter protagonisti pripovedke – vključno s tožnico, odvetniki in sodnico s procesa proti *Brezam* – se gibljejo med zemljo in nebom, pisateljica sama (Bredka Pripovedka) pa se v nebesih sreča s svojo junakinjo Rozino iz *Brez*. Pripovedovalka sledi lipogramski besedni igri, s katero izpušča črko *f*, junakinjo vulgarnih besed, pri tem pa se karnevaleskno poigrava s protislovno argumentacijo sodišč ter z množtvom provincialnih stereotipov spodobnosti, pridnosti, čistosti in pobožnosti. Vse to sooča z burlesknimi aluzijami, ki spolne odnose, o katerih se ne sme govoriti in pisati, prikazuje kot utilitarno butalsko folkloro, medtem ko spolne sokove, ki se kopičijo v ekscesnih količinah, prisposodablja zdaj nebeški mani, zdaj zdravilni tekočini (ihanski ruraliki), s katero je mogoče kupčevati.

3 Boj za avtonomijo in prostost ustvarjanja

V centru kapitalističnega svetovnega sistema, ki je iz britanskega cikla tedaj prehajal v svoj ameriški cikel, si je Virginia Woolf leta 1929 za ustvarjanje zaželela svojo lastno sobo in svoj vir dohodka (Woolf 1998). Kot intelektualka v izteku tisočletne dobe, ki je ženskam odrekala izobrazbo in položaj subjekta, je sebi in sestrskim pisateljicam hotela zagotoviti osebne svoboščine ter pogoje za ustvarjalnost kot avtonomno intelektualno delo. Desetletja pozneje – sprva v razmerah socialističnega samoupravljanja, po osamosvojitvi Slovenije pa na periferiji svetovnega sistema kapitalističnega gospodarstva v njegovih

korporativno-imperialistični fazi – pa si pisateljica Breda Smolnikar prizadeva izbojevati avtonomijo ustvarjalnosti ne le na ravni intelektualnega dela, temveč tudi na materialni ravni literarne proizvodnje in posredništva. Vseskozi si zagotavlja neodvisnost od jedra slovenskega literarnega polja ter njegovih ideoloških, ekonomskih, pravnih in političnih oblik discipliniranja, ki so se infiltrirale v geste odločevalcev, nameščenih v aparatih založb, uredniške svete revij, komisije za subvencije in nagrade. Analogija položaju obrtnišтва v produkcijskih sistemih socializma in kapitalizma je položaj samozaložništva v kulturni proizvodnji obeh družbenih sestavov – in Breda Smolnikar je utelešenje te analogije. Zato ni ena iz množice povprečnih slovenskih samozaložnikov, ki se k tej obliki literarnega posredništva zatekajo iz nemoči, da bi dosegli »standarde«, kakršne diktirajo osrednje založniške ustanove in periodika. Za samozaložništvo se je odločila, ker ni hotela sklepati kompromisov z okusom in normami posameznikov, klik in struktur, ki zavzemajo osredje slovenskega literarnega polja. Njena drža v tem spominja na Svetlano Makarovič.

Smolnikarjeva si je knjižno produkcijo od 1980 do danes financirala skoraj izključno sama. Po prvih treh knjigah za otroke (izšle so pri Mladinski knjigi od 1963 do 1973) so skoraj vsa njena knjižna dela izšla v samozaložbi: nad 50 let objavljanja v obrobni Depali vasi, od tega 35 let na svoj račun, brez državne podpore. Ko je iz otroške književnosti prestopila v literaturo za odrasle, prežeto s travmatičnim razkrivanjem intimnosti in tabuji lokalne skupnosti, se je sprva umaknila za skrivnostno dražljivi psevdonim («Gospa») in se izognila lokalnemu ali državnemu financiranju, ki bi prek svojih uredniško-izvedenskih struktur nadzorovalo njeno »moralno-politično« primernost in »umetniško vrednost« njenih rokopisov. Pisateljica v svoje pripovedi poleg drugih faktičnih (kvazi) citatov tako občasno interpolira tudi (domnevne) dokumente uredništev in komisij, iz katerih je razvidna neformalna cenzura, ki prek odtegovanja subvencij filtrira družbeno-estetsko sprejemljiva dela, vstop v javnost pa otežuje rokopisom, ki bi utegnili vznemiriti javno moralo, ugled veljakov ali spodkopati priznane vrednote.

Čeprav se je Smolnikarjeva vztrajno izogibala vključevanju v socialna omrežja, spletena okrog odločujočih pozicij v literarnem polju, ni bila deležna usode mnogih samozaložnikov, ki v širši literarni javnosti ostajajo bolj ali manj neznan. Njene samozaložniške knjige so bile redno deležne recenzij (zvečine kompetentnih in naklonjenih) v osrednjih tiskanih medijih, tako da bibliografski sistem COBISS beleži povprečno več kot en članek o njej na leto njenega ustvarjanja.

V dobi socializma je Breda Smolnikar v svojih spisih že kar določno zaslutila nevarnost, da jo bo kak sokrajan tožil zaradi domnevnega obrekovanja. A to se tedaj ni zgodilo. Z njeno feministično poetiko spomina in kraja pa je v prvih letih novega tisočletja obračunal – na prvi pogled presenetljivo – pravosodni sistem samostojne, demokratične slovenske države, potem ko je pisateljica leta 1998 v samozaložbi natisnila pripovedko *Ko se tam gori olistajo breze*. Sodni proces proti tej pripovedki, ki se je vlekel osem let, simptomatično zgošča vsaj troje patologij: poznokapitalistično razvrednotenje literature kot umetnosti, nezdržljivost logik posameznih podsistemov znotraj liberalno-demokratskega pluralizma in zgodovine dolgega trajanja predmoderne mizoginije.

Neoliberalna ideologija je tudi na Slovenskem književnost simbolno dezinvestirala in jo prekvalificirala v družbeno manj pomembno blago, tako da so književnost in

književniki izgubili nekdanji narodotvorni ali disidentsko-kritični obstret. Zaradi te izgube je literarni diskurz postal ranljivejši za posege od zunaj, kar se je pokazalo ravno ob sporu med logikama pravnega in literarno-umetniškega podsistema v »primeru Smolnikar«. Četverica bralk iz okolja, v katerem živi in o njem piše pisateljica, je v njeni pripovedki *Ko se tam gori olistajo breze* prepoznala prikaz svojih staršev. Ker se jim je ta zdel žaljiv in neresničen, so tožnice prek sistema pravosodja dosegle sodno prepoved te knjige na celotnem slovenskem ozemlju in visoko denarno kazen za avtorico. V kontekstu sodobnega pluralizma in ošibljene avtoritete književnosti kot družbeno pomembne vrednote niti omenjene bralke niti slovenska sodišča na nižjih instancah niso bili pripravljene upoštevati fikcijske konvencije, po kateri pripoved, namenjena estetski recepciji, sicer črpa iz dejanskosti ali nanjo namiguje, a stvarne osebe v svojem mogočem svetu poetsko preobraža v njihove fikcijske dvojnike (prim. Juvan 2011: 177–79). Šele najvišje sodne instance so o pravnem konfliktu med dvema vrstama individualnih pravic – tisto do dobrega imena in tisto do svobode izražanja in umetniškega ustvarjanja – razsodile v prid svobode ustvarjalnosti.

Tisto, kar so tožnice v pripovedki razbirale kot obrekovanje in sramotenje svojih staršev, je tesno povezano z normativnimi modeli ženske in ženske spolnosti, ki so na Slovenskem globoko zakoreninjeni. Zaničevanje žensk, senčna stran čaščenja njihove idealizirane podobe v književnosti, se je izražalo ne samo kot onemogočanje dostopa do izobrazbe, ekonomske neodvisnosti in javnega delovanja, temveč tudi – na globlji, vztrajnejši ravni kolektivnih prepričanj – kot brzdanje njihove želje in seksualnosti z vsiljevanjem modelov čistosti, odrekanja in podrejanja strukturi patriarhalne družine. Mizogina norma ženskosti, ki so jo moški oblikovali po vzoru Device Marije, se je na Slovenskem v več različicah reproducirala tako v meščanskem dolgem 19. stoletju (osrednjo vlogo pri tem je imela Cerkev s svojimi Marijinimi družbami in katehezo) kakor v socialistični drugi polovici kratkega dvajsetega stoletja, ki je moralistično discipliniranje ženske želje podredilo ciljem socialistične družbe (Verginella 2006: 11–19). Na pragu 21. stoletja, v katerem je liberalna paradigma politične korektnosti zgodovinske zahteve feminizma prelila v zakonske norme, se mizogino brzdanje ženskega subjekta v pluralnem okolju uteleša kot vztrajen recidiv preteklih mentalitet, a se prek populističnih občil, okrepljene vloge visoke duhovščine in kanalov konservativnih strank iz obrobni sfer družbenega podtalja v zadnjih letih dviga na raven vodilnih ideologij poznokapitalističnega nazadnjaštva.

Ko se je v sodnem procesu zoper *Breze* napisani zakon, ki ženski ne dopušča biti subjekt zgodovine, ekonomije, želje in uživanja, oprl na zapisane zakone sodobne liberalne demokracije (ti naj bi ob domnevnem »koncu zgodovine« zagotavljali tudi polno enakopravnost žensk), se je pisateljica temu uprla ne le s satiro in novimi književnimi deli, temveč tudi z inovativnimi praksami, ki segajo čez običajni literarni repertoar. Vešče je uporabila avantgardistične in konceptualistične postopke, kot so izdaja zaklenjene ali zvočne knjige s prepovedano pripovedko, knjiga v opremi Biblije, jecljajoča ali zakodirana knjiga ter hepening s sežigom svojih knjig. Pravzaprav je celoten opus Brede Smolnikar simbolni boj s patriarhalnimi vzorci ženskosti, kakršni se vse do danes ohranjajo v prostoru in kolektivni mentaliteti primestja. Bredka Pripovedka je poetski glas, prek katerega vrejo in govorijo zgodbe, ki niso mogle biti povedane.

VIRI IN LITERATURA

- Derek ATTRIDGE, 2004: *The Singularity of Literature*. London, New York: Routledge.
- Mihail BAHTIN, 1982: *Teorija romana*. Prev. D. Bajt. Ur. in spr. beseda Al. Skaza. Ljubljana: CZ.
- Ann BROOKS, 1997: *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London, New York: Routledge.
- Timothy CLARK, 2005: *The Poetics of Singularity: The Counter-Culturalist Turn in Heidegger, Derrida, Blanchot and the Later Gadamer*. Edinburgh: University Press.
- Jasna FISCHER, 1983: Prebivalstvo v obrti in industriji na Slovenskem od sredine 19. stoletja do prve svetovne vojne. *Prispevki za novejšo zgodovino* 28/1–2. 23–40.
- Sigmund FREUD, 1977: *Predavanja za uvod v psihoanalizo*. Prev. M. Volčič-Cvetko idr. Ljubljana: DZS.
- , 2001: O etiologiji histerije. *Delta* 7/1–2. 113–58.
- Maurice HALBWACHS, 2001: *Kolektivni spomin*. Prev. Drago Rotar. Spr. beseda T. Kramberger. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Luce IRIGARAY, 1996: *Jaz, ti, me, mi*. Prev. P. Ečimovič Zupanc. Ljubljana: ZPS.
- Marko JUVAN, 2011: *Literary Studies in Reconstruction: An Introduction to Literature*. Frankfurt itn.: P. Lang.
- Alenka KORON, 2006: Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: Zgodbe s panjskih končnic Lojzeta Kovačiča. *Obdobja* 23: *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. I. Novak Popov. Ljubljana: FF. 149–61.
- Julia KRISTEVA, 1969: *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse*. Pariz: Edition du Seuil.
- Toril MOI, 1999: *Politika spola/teksta*. Prev. K. Jerin. Ljubljana: LUD Literatura.
- Luisa PASSERINI, 2008: *Ustna zgodovina, spol in utopija: Izbrani spisi*. Prev. G. Malej. Spr. beseda M. Verginella. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Barbara PIATTI, 2008: *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.
- Breda SMOLNIKAR, 1963: *Otročki, življenje teče dalje: Črtice iz družinskega življenja*. Ljubljana: MK.
- , 1973: *Popki*. Ljubljana: MK.
- [ps. Gospa], 1980: *Balada o divjem mleku*. [Depala vas]: Samozaložba.
- [ps. Gospa], 1982: *Ko je umiral Stob*. [Depala vas]: Samozaložba.
- [ps. Gospa], 1983: *Mrtvi Stob*. [Depala vas]: Samozaložba.
- , 1998: *Ko se tam gori olistajo breze: (iz Zlatih dépovških pripovedk)*. [Depala vas]: Samozaložba.

- , 1999: *Zlate dépuške pripovedke*. [Depala vas]: Samozaložba.
- , 2002: *Stobovske elegije*. Depala vas: Samozaložba.
- , 2003: *Spuščena zanka*. Depala vas: Samozaložba.
- , 2004: *Najbolj zlata dépuška pripovedka o ihanski ruraliki*. Depala vas: Samozaložba.
- , 2010: *Veliki slovenski tekst*. [S. l.]: Samozaložba.
- , 2015: *Pripovedka o Alojziji Lojzi Lujzi*. Novo mesto: Blodnjak.
- Miroslav STIPLOVŠEK, 2009: Razglasitev Domžal za trg (1925) in mesto (1952), priznanje za velik gospodarski napredek od sredine 19. stoletja. *Kronika* 17/54. 161–72.
- Gašper TROHA, idr. (ur.), 2009: *Lojze Kovačič: Življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba.
- Marta VERGINELLA, 2006: *Ženska obrobja: Vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta.
- Virginia WOLFF, 1998: *Lastna soba*. Prev. in spr. beseda Rapa Šuklje. Ljubljana: *cf.

SUMMARY

Breda Smolnikar's (b. 1941) short stories, novels, sketches, and satires emerge from life narratives, oral history, and collective and personal memories connected to the rural and artisan milieu nearby Ljubljana. However, her writing, consumed with women's traumatic experiences of the patriarchic, war, and government forms of violence (throughout the 20th century), transcends this discursive material by transforming it into a singular structure of poetic fiction characterized by complex and de-centered narrative techniques (fragmentation, cyclization, collage of documents, metafiction, text-long sentences, etc.). With this, Smolnikar addresses a broader and socio-spatially unspecified audience. At the same time, however, her transgressive and partially autobiographic texts also challenge the local morals, which has in the past resulted in a lengthy civil lawsuit accusing her of causing defamation with her tale. At the level of literary mediation, the emancipatory features of "feminine writing" in the structure and themes of Smolnikar's narratives (e.g., the "semiotic" nature of her syntactic rhythm, the focus on the female body in pain or pleasure, the figure of the emancipated woman who is the true subject of the family and familial enterprise) coincide with the artist's insistence on the independence of self-publishing.